

Steve Yates

Bevezetés

*A tér meghatározása körül ma nagy bizonytalanság uralkodik...
Amit általánosságban a „térrel” tudunk, igen kevésbé alkalmas arra, hogy reálisan
megragadhatóvá tegye, kézzelfogható létezéssel rubázza fel.*

Moholy-Nagy László, 1929

A modern művészet kezdete óta sok művész kérdőjelezte meg a reneszánsz perspektíva képi kánonjain alapuló térkonvenciókat. Az impresszionisták és Cézanne az újfajta tér- és mélységábrázolásban új szín- és fényelméleteket alkalmaztak; a posztimpresszionisták elméletei a formát mint tartalmat helyezték előtérbe. A kubizmus szétördelte a teret és egyszerre több nézőpontból ábrázolt dolgokat. A jelentést a kétdimenziós képmező sík felszínén fogalmazták újra, amely az absztrakció új lehetőségével járt. A vizuális művészetek ezen és további jelentős változásai a matematikai, irodalmi, filozófiai, illetve a tudományos forradalommal párhuzamosan zajlottak. Más művészeti formákkal együtt a fotográfusok is kijelölték saját modern útjukat.¹

Az 1920-as évekre az átalakulás egyik motorja a fotográfiai kísérletezés lett. Az avantgárd mozgalmak – a dadaizmustól és a szürrealizmustól a futurista fotódinamizmusig és az orosz szuprematizmusig – művészi diskurzusaiban, manifesztumaiban és elméleteiben a fotográfia is helyet kapott. A fotókollázs, a fotómontázs, a fotogramok (a kamera nélküli fotográfia) és a fotográfiai anyagok újító szellemű keveredése más médiumokkal ready-made valóságdarabkákat kínált a művész eszköztára számára. A fotográfia elemeit gyakran a valósággal való játékként, vagy a néző látható világgal szembeni előítéleteinek megcáfolására használták

¹ A modern fényképezés kezdeteinek kialakulásáról lásd Beaumont Newhall–Steve Yates, *Proto Modern Photography* című kiállítását (Santa Fe, Museum of Fine Arts, Museum of New Mexico, 1992) és a katalógusban megjelent tanulmányát: *Proto Modern Photography, The Artist and Critic*.

fel. A művész azon vágya, hogy a fizikai teret egy nézőpontból ábrázolja, megváltozott, s alkalmazkodott a háború utáni élet felfokozott tempójához, a kultúra átalakuló területeihez, az ellenművészet reakcióihoz és a fotografikus kifejezés új formáihoz.

Antológiánk számos esszét tartalmaz ebből a korai modern időszakból. A teoretikusok – Moholy-Nagy László, El Liszickij, Rudolf Carnap és Vlagyimir Favorszki – felismerték és kutatták a tér természetével kapcsolatos változásokat. Elképzeléseiket a perspektíva és a fotográfia lineáris geometriai kánonjaira reagálva, illetve azok alapján fogalmazták meg. Amíg a 19. században az újonnan feltalált kamera által készített képeken a perspektíva ésszerű szintaxisa uralkodott, a reneszánsz perspektíva tere csupán az egyik alternatíva lett a sok közül a modern művészet új dialektikaiban és dinamikáiban. „A perspektíva mechanikus reprodukciója”, ahogyan Moholy-Nagy nevezte, a modern művészek számára többé már nem volt lényeges.

Rudolf Carnap *A tér* című esszéjében a filozófia segítségével közvetlenül kapcsolja össze a művészetet és a tudományt, hogy megalkossa a tér objektív, szubjektív és materiális fogalmait. Az elavult euklideszi tételeken alapuló formális modellek elvesztették jelentőségüket. Moholy-Nagy, akire nagy hatással voltak ezek az írások, az orosz konstruktivisták tanításait is átvette. *Az idő-tér és a fényképész* című írásában a tér felfedezését a fény médiumával köti össze, fotográfiai értelemben, mint ami közvetlenül a „biológiai funkcióval” áll kapcsolatban. Moholy-Nagyot kevésbé befolyásolja a matematikai hasonlóság, mint El Liszickijt, és az intuíciót egyfajta alkotó logikaként értelmezi. Carnap és Moholy-Nagy a közvetlen tapasztalatból származó térérzékelést kutatta, hogy a metafizikai elmélet és a látás egyszerű modelljeinek a helyébe állítsa.

A forradalmi Oroszország művészei és elméleti szakemberei, El Liszickij és Vlagyimir Favorszki, a vizuális kifejezés módjaira interdiszciplináris posztulátumokat fejlesztettek ki. Liszickij, a szuprematizmus elveinek híve, a festészet, a rajz és az építőművészet tanait összefogva, a két- és háromdimenziós forma közötti művészetet akart létrehozni. A nem objektív tér egyetemes megfogalmazásával keverte a fotografikus megoldásokat. 1924-re Liszickij gyakorlatilag felhagyott a festéssel, hogy tanait fotogramok, fotómontázsok, fotókollázsok és fotográfikák addig példa nélkül álló változataival és kombinációival támassza alá. A rákövetkező évben a *M. és pángeometria* című esszéjében „képzeltbeli” térről írt, a Carnap néhány évvel korábbi írásában javasolt szubjektív tértől megkülönböztetendő. Az esszé az előre meghatározott formulától való részleges eltérés álláspontját képviseli.

Liszickij megfogalmazásában a tér és tárgy közötti összefüggés megerősítést nyer. Az új térérzékelések a művészet életbe történő áttételezésének *folyamatává* válnak. A fotografikus kifejezőmód létfontosságú a modern tömegkultúra szükségletei számára. Favorszkij elemzése, ahogyan az *Az idő problémája* című írásából is kiderül, még rebellisebb: a kompozíció az érzékelés folyamata, ahol a tér elutasítja a konvencionális gondolkodás mozdulatlanságát; és az idő, mint fotografikus árnyalat, elhagyhatatlan elem.

John Bowlt *Az aktualitás művészete: fotográfia és az orosz avantgárd* című írásában bemutatja a fotográfia újító szerepét és a tér kritikus problémáját a szenvedélyes kísérletezés ezen időszakában. Az iróniától az ideológiai meggyőződésig végigvezeti, hogyan segítették az új fotográfiai kifejezőmódok a modern orosz eszmerendszer kialakulását. Ebben az értelemben az avantgárd fotográfiai találékonysága – hagyományellenes nézeteivel – a német dada fotómontázsaira emlékeztet. A tér fogalmát általános igazságokat és tanításokat hordozó üzenetekkel alakítja át.

A Favorszkijjal ellentétes állásponton levő Stephen Foster leír egy kognitív modellt, amely annak hatására született meg, hogy a berlini dadaisták feltalálták a fotómontázst. A kultúra, az ideológia és az értékek különféle szempontjai egyidejűleg a valóság szabályait is átalakították. A dadaisták a fotót tipográfiai elemekkel egészítették ki. A fotómontázs rendkívül alkalmas volt arra, hogy a forradalom és az I. világháború utáni Németország konfliktusokkal teli társadalmának múltbéli és kortárs értékrendjeit megjelenítse. A kortárs orosz tudós, Valerij Sztignyjejev a fotók és a szöveg kapcsolatát vizsgálja ezen avantgárd időszakban *A szöveg a fotografikus térben* című írásában. Roland Barthes szemiológiája nyelvi ugródeszkává válik a tér meghatározásához szükséges kortárs posztmodern eszközök megértésében. Sztignyjejev szerint az érzékelés a dialektika „fotográfiai mátrixán belül” található, a kép és nyelv közötti jelentésben rekonstruálva.

Gaston Bachelard, a filozófiatudomány és a történelem élethossziglan elkötelezett híve, nagyhatású, *A tér költészete* című esszéjében a racionalizmus tantételével szembeállítva kutatja a tér eredetét. Elhagyja az ész terepét (nagyobb mértékben, mint a korai modern teoretikusok), hogy megvizsgálja a költői kép természetét, amely független a művészi képességektől, a metaforától és a nyelvtől. Bachelard szerint a költészet nem épít sem a kulturális múltra, sem a tudományos kutatásokban vagy módszerekben „kipróbált tudásanyagra”. Fenntartja saját dinamizmusát és ontológiáját, amely nem a múltban gyökerezik. Bachelard vizsgálódásai „a képzeletet hatalmába kerítő” térről megelőzték a kortárs elméletet és gyakorlatot, mivel a mai fotográfia újításai kevésbé hagyatkoznak előzményekre, illetve bejáratott

mintákra. *Plasztikus művészet-e a fotográfia?* című írásában Jean-Claude Lemagny kiterjeszti Bachelard állításait azáltal, hogy meghatározza a fotográfia nem hagyományokon alapuló jellemzőit. Szemben a hagyományos képzőművészet jellegzetes tulajdonságaival, valamint a francia strukturalista és posztstrukturalista elmélettel, Lemagny a tér fotográfiai tulajdonságait az ellentétek dialektikus modelljének tartja, amely által új jelentés jön létre. Ezek a tulajdonságok a látásnak a művészettörténet formáin és rendszerén kívül eső egyedülálló, taktilis érzetét kínálják.

Rudolf Arnheim és William M. Ivins felismerik a művészet történeti fejlődését, amely a reprezentáció kánonjait geometriai tanokká egyesíti. A fotográfia feltalálása segített abban, hogy a képmező konvencióit törvénybe iktassák. Ma a fotográfia elhagyhatatlan feltétele a világ szemlélésének. A kamera egynézőpontú lencséjén keresztül a művész a kölcsönhatások működési területén belül kínál élményt. Arnheimnek a *Tanulmány a téri ellenpontról* című írása szerint a kamera lencséje újradefiniálja a téri kapcsolatokat, amennyiben a fotográfus, a fotográfiai tér szabályszerűségeit kihasználva, szabadon alkot. A jelentést eszközök, például „téri ellenpontok” hordozzák, amelyek a vizuális megjelenés és az ok között működnek. A kamerával a művész lefordítja az érzékelést, amely segít megalkotni a teret.

Ebben az értelemben Ivins a *Geometriai és más eszmék egyidejűsége* című esszéjében a művészetet, a tudományt és a filozófiát az alapvető intuíció analóg kifejezéseinek tartja. A művész – Liszickij szerint is – a meghatározhatatlan önmegjelenítés folyamata során újjáalakítja a teret. Arnheim és Ivins részben Edward Hall megfigyeléseit foglalja elméleti keretbe. Kulturális antropológusként Hall a *Képi konvenciók és konvencionális képek* című írásában a fotográfusok térérzékelését egyéni kontextualitásuk velejárójaként vizsgálja. A kontextus megszünteti az események elszigetelt külső világának elképzeléseit. A fennálló helyzetet élményeink érzékelésében való részvételnél határozza meg. A tér az észlelt valóság eredménye. Közvetlenül kapcsolódik ahhoz, amit a fotográfus előtérbe helyez maradandó műalkotások létrehozásakor az érzékelés pillanatában. A tér jelentése a fotográfikus nyomonon éppen olyan kritikus, mint a néző világról való felfogása.

A művészet és az esztétika költői logikája című esszéjében Frederick Sommer fotográfus arról ír, hogy a történelem során a művészet tartószervezet és nyelv volt, amely képi logikát foglal magában. Ebben rejlik a tér azon tulajdonsága, amely szerint a tartalom saját magát határozza meg a fotográfikus képen keresztül. A tér lényege a művész fotográfikus kifejezésének élménye által létezik.

Joel Snyder *A látás ábrázolása* című művében felvázolja a világpéunket meghatározó, kamera alkotta látvány konvencióinak eredetét. A nézés a látás képi

megfelelőjévé válik, ahol a képtér racionális szerkezete és az érzékelés összeolvad. Az ilyen fotografikus képek folyamatosan befolyásolják az életünket, miközben művészi kifejezési formák segítségével a belsőt kívültre vetítik.

A modern látás esetében a nézés és a tér új módozatai váltják fel a mélyen a camera obscurában gyökerező rögzült külső viszonyok világát. Jonathan Crary *A látás modernizálása* című írásában a tér ilyenén való felszabadítását az új évszázad szükségleteire adott válasz eredményének tudja be. Moholy-Nagy kijelentésének szellemiségéhez kapcsolódva, a szemlélő fizikai valósághoz való viszonyulása többé nem alapszik a camera obscura modellezte látáson. A tér elszakad az érzékelés és a tárgy között feszülő ábrázolási köteléktől. Az egyén érzékelési találékonysága elúzi a karteziánus hagyományokat. A fotográfia jelenlegi kapcsolata a tér változó jellegével párhuzamba hozható azzal, amit Stanley Cavell filozófus állapít meg a *The World Viewed* című művében: „A természettől való távolságot többé nem a perspektíva jeleníti meg, amely minket viszonyba helyez veled, a természetet élénk helyezi vagy eltávolítja tőlünk és meghamisítja tudásunkat.”²

A fotográfiáról és a térről szóló kortárs írások alapvetően új irányba terelik a nézőt. *A lapos képsík* című tanulmányában Leo Steinberg megelőlegezte a posztmodern elképzeléseket, amelyeknek megfelelően a művészet a természet leképezésétől a kultúra felé mozdul el. A képfelbontás kulcsszerepet játszik a képsík újraértelmezésében, amely sokkal inkább az információ hierarchia mentes analógiája, mint homályos illúziók tárháza. Steinberg szerint Robert Rauschenberg művésze átfogóbban és radikálisabban szakított a reneszánsz térrel. A fotográfiának és a térnek ez az új megfogalmazása segít átformálni a művészt, a mű és a befogadó hagyományos kapcsolatát – egy kategória nélküli fotografikus művészet megteremtése érdekében.

A távolság, mérték és lépték történeti fogalmai a fotográfiai párbeszédekben kevésbé fontosak a tér fejlődő természete szempontjából. Lucy Lippard *Későn kapcsolva* című írásában a fotó egynézőpontúságát kollázssá bontja szét, ahol az élmények folyamatosan változó mezejére belép a történelem, a kultúra és a fikció. Antropológiai nézőpontja kulturális tereket fed fel a fotográfián belül és kívül. Lippard szokatlan megközelítése számos diszciplínát érint, miközben lebontja a múlt tudományos elméletei által emelt korlátokat.

² Stanley Cavell, *The World Viewed, Reflections on the Ontology of Film*, Cambridge, Harvard University Press, 1979, 125.

A történelem egyértelműen tanúsítja, hogy a művészet akkor vesz új irányt, ha a fontos alkotók a tér problémájával kezdenek foglalkozni. A tér jelentésének átalakulása alapvető változásokat jelez. A művészeket egyre jobban foglalkoztatja a tér kérdése a végeláthatatlan fotográfiai lehetőségek okán.

Az esszéválogatást a kötet szerkesztőjének *A tér értéke* című tanulmánya zárja, amelyben a reneszánsztól kezdve különböző elképzeléseket követ nyomon, hogy hangsúlyozza a művészetben jelenleg zajló átalakulás jelentőségét. A fotográfiai kifejezőmód az új térelképzések katalizátora, ahogyan a festészet is az volt Giotto újjító lénye számára, aki a kétdimenziós képet háromdimenzióssá alakította. Mindamellet ma a kortárs művész az effajta kötött térelképzést nyitottabb szemléletű lehetőségre cseréli. Az *izmusok* e százada utat engedett a kategorizálás nélküli sokféleségnek, a művészet pedig a tér és a művészet kiegészítendő fogalmakban való meghatározásában egyre inkább a fotografikus megoldást választja.

A kötet szerzőinek vizsgálandó nézőpontjai kiindulásul szolgálnak a fotográfia még jócskán felderítetlen művészetelméleti, esztétikai és kulturális területeinek kutatásához. A pluralista jelen szemszögéből körvonalazzák a fotográfiai kifejezőmód és a tér központi szerepét a művészetben – történelmi modellek keretében és azokon kívül. A 20. század közepétől a fényképezésnek köszönhetően újfajta művészettörténet született. A fotográfiai kifejezés különböző formái meghaladták a történelmileg elfogadott szókincset és követelményrendszert. Művészek, történészek, kurátorok, kritikusok, tanárok és hallgatók szembesülnek a növekvő dilemmával: hogyan értékeljük a művészet irányát befolyásoló fotografikus eszmék ezen megnyilatkozásait. Mivel a fotográfia továbbra is egy olyan máshoz nem fogható médium, amely magába szívja a gondolatokat, a történelemnek kell úgy alakítania a magyarázatokat, hogy tisztán láthassunk a kérdésben.

A művészet mostani, térre összpontosított figyelme távol áll attól, amit Marcel Duchamp „a pillanat esztétikájának”, vagy attól, amit Frank Stella az absztrakt festészet jelenlegi válságának nevezett. A művészeket a „működő tér”³ köti le, azt jelenítik meg fotografikusan, s ez a művészet számára egyre több lehetőséggel szolgál. A tér jelentése magyarázat szempontjából szokatlanul semleges terület. A tudományterületek gazdagságának köszönhetően a kötet szerzői sokféle értelmezést kínálnak.

³ Frank Stella, *Working Space, The Charles Eliot Norton Lectures 1983–84*, Cambridge, Harvard University Press, 1986.

Jelenleg a művészek sokféle tevékenysége, a modern mozgalmak és az elismert hagyományok képezik a látás újíító ösvényeinek alapköveit. Ha a rövid posztmodern korszak megerősíti a modernizmus betetőzését – részben mint visszhangot, amely saját magának válaszol –, talán a nézőpontok ezen rövid összefoglalása lefektetheti egy új közmegegyezés alapjait a művészeti hangsúly eltolódásáról. A tér jelentése – az eszmék megnövekedett fotografikus területén – szükséges előfeltétele annak, hogy elfogadjunk egy másik történelmet, amelyet jelenleg is írnak.

Albuquerque, 1992. október

Steve Yates